



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 1995

Totentänze-Ambivalenzen des Typus

Kiening, Christian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-92446>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Kiening, Christian (1995). Totentänze-Ambivalenzen des Typus. *Jahrbuch für Internationale Germanistik*:38-56.

Jahrbuch für Internationale Germanistik

*In Verbindung mit der Internationalen
Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft*

herausgegeben von

Michael S. Batts – Rudolf Bentzinger – Naoji Kimura – Alfred Kracher –
Victor Lange – Heinrich Löffler – Reingard Nethersole – Herbert Penzl –
James M. Ritchie – Hans-Gert Roloff – Erwin Rosenthal – Karol Sauerland –
Piergiuseppe Scardigli – Hans-Jürgen Schings – Gerhard Schulz –
Klaus von See – Emil Skála – Jean-Marie Valentin

Geschäftsführender Herausgeber

Hans-Gert Roloff

Jahrgang XXVII – Heft 1

1995

PETER LANG

Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Paris · Wien

UNIVERSITÄT ZÜRICH
DEUTSCHES SEMINAR

ISBN 3-906755-07-X
© Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften
Bern 1995

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: Lang Druck AG, Liebefeld/Bern

Abhandlungen zum Rahmenthema XXVIII
'Fragen einer Literaturtypologie'
Dritte Folge

Leiter des Themas
Rudolf Bentzinger (Berlin)

Totentänze – Ambivalenzen des Typus*

Von Christian Kiening, München

1. Faszination und Irritation

Kaum eine der im Spätmittelalter neu entstandenen 'semi-literarischen' Formen hat die ästhetisch-kulturellen Umbrüche an der Schwelle zur Neuzeit so problemlos überdauert wie jener Typus, der unter der Bezeichnung Totentanz (*danse macabre*, *dance of death*) firmiert, jener Typus, bei dem menschliche Standesvertreter des geistlichen und weltlichen Bereichs in einer hierarchisch gestuften Reihung auf Kadaver oder Skelette treffen, die ihnen die Unausweichlichkeit des Sterben-Müssens vor Augen stellen. Kaum eine hat bis in die Gegenwart hinein vergleichbare Wirkung entfaltet,¹ aber auch kaum eine die Forschung zu ähnlich konträren Deutungen und Ursprungshypothesen provoziert.² Die Probleme liegen in der Sache wie in der Methode gleichermaßen. Die Vielzahl und Verschlungenheit der erhaltenen Formen (die nur einen Bruchteil des Existierenden repräsentieren) verlangen eine verantwortbare Rekonstruktion von linearen und nichtlinearen Zusammenhängen, von Produktions- und Rezeptionsphänomenen, von Überlieferungsgegebenheiten, sozia-

* Stark veränderte Fassung eines im Sommer 1993 an der Freien Universität Berlin gehaltenen Vortrags (den Diskussionsteilnehmern und vor allem dem Organisator Hans-Jochen Schiewer sei herzlich gedankt). – In Anbetracht des zur Verfügung stehenden Raumes einerseits, des Umfangs der Forschungsliteratur andererseits muß ich mich auf die wichtigsten Nachweise beschränken und z. B. auf die Nennung von kodikologischen Beschreibungen der einzelnen Text-Bild-Zeugen in den einschlägigen Bibliothekskatalogen verzichten.

1 Zur Nachwirkung Stephan Kozáky: *Der Totentanz von heute*. Budapest 1941, bes. S. 204–252; Uwe Pörksen: *Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert*. In: Peter Wapnewski (Hg.): *Mittelalterrezeption*. Stuttgart 1986, S. 245–262.

2 Man vergleiche dazu nur die unterschiedlichen Definitionen in neueren Handbüchern, etwa Jens Haustein: *Dance macabre (Totentanz)*. In: *Evangelisches Kirchenlexikon*. Göttingen (im Druck): "reihende Darstellung von je einer Person geistlichen oder weltlichen Standes mit einem Verstorbenen oder dem als Skelett personifizierten Tod", bestehend "idealiter aus Bild und (anfangs monologischem, später dialogischem) Text" (nicht einmal diese Minimaldefinition ist in jeder Beziehung gesichert: von Verstorbenen ist nicht ausdrücklich die Rede, weder die Bild-Text-Einheit noch der ursprünglich monologische Charakter sind beweisbar) oder Hartmut Freytag: *Totentanz*. In: *Literaturlexikon*. Bd. 14: *Begriffe, Realien, Methoden*. München 1993, S. 436–438: "Tanz, bei dem jeweils ein Mensch und eine Todesfigur ein Paar bilden; (...) Dialog des Sterbenden mit dem Tod; (...) anonym in der Volkssprache verfaßt" (jedem einzelnen Punkt wäre mit den Zeugnissen zu widersprechen).

len Kontexten und Bewußtseinshaltungen, die sich der vorschnellen Einordnung in stringent evolutionistische Abläufe (Gesamt-Stammbäume und 'Gesamtlegenden')³ oder mentalitätsgeschichtliche Rahmenbedingungen verweigert. Der Totentanz entzieht sich einer vereinfachenden psychologischen Festlegung als Reaktions- und Bewältigungsphänomen angesichts von Pest- und Seuchenkatastrophen⁴ ebenso wie einer morphologisch zergliedernden Phänomenologie, die das Zusammenwirken einzelner Sinnaspekte in den konkreten Existenzformen eher verdeckt als enthüllt.⁵ Seine Erfolgsgeschichte ist offensichtlich diejenige eines 'Faszinationstypus', der sich in zahllosen Formen realisierte und modifizierte (z. B. das Personal der Standesvertreter neuen – etwa städtischen – Identifikationsmöglichkeiten anpaßte), ohne sein Reiz- und Sinnpotential zu erschöpfen. Das Spannungsfeld zwischen der Konstanz des Typus und der subtilen Variation der individuellen Ausprägung bildet damit zugleich den historischen Imaginationsraum, in dem der Totentanz zu situieren ist.

Das läßt sich schon an einigen scheinbar irritierenden Fakten der Entwicklungsgeschichte ablesen. Das 1424/25 auf dem Pariser Friedhof SS. Innocents angebrachte Wandgemälde hat nicht nur als ältestes Zeugnis der Gattung, sondern auch als Impulsgeber besonderer Art zu gelten.⁶ Seine Aus-

- 3 Hellmut Rosenfeld: Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Entwicklung, Bedeutung. Köln, Wien 1974; Stephan Kozáky: A haláltáncok története [Geschichte der Totentänze]. 3 Bde., Budapest 1936/41/44; ders. (Cosacchi), Makabertanz. Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters. Meisenheim am Glan 1965.
- 4 Zuletzt in diesem Sinne Brigitte Schulte: Die deutschsprachigen spätmittelalterlichen Totentänze. Unter besonderer Berücksichtigung der Inkunabel 'Des dodes dantz'. Lübeck 1489, Köln, Wien 1990, pass.; Freytag [Anm. 2]. Es bleibt die Tatsache bestehen, daß die Totentanztexte weder von der Seuche sprechen noch, von Ausnahmen abgesehen, nachweislich und zahlreich in Zusammenhang mit einer Seuche entstanden sind. Interessant in diesem Zusammenhang: Frank Hatje: Leben und Sterben im Zeitalter der Pest (Basel im 15. bis 17. Jahrhundert). Basel 1992.
- 5 Erwin Koller: Totentanz. Versuch einer Textbeschreibung. Innsbruck 1980. Die Arbeit spricht alle wichtigen Probleme an, verzeichnet aber durch die Ausblendung der Illustrationen, durch das Nebeneinander von Texten aus verschiedensten Zeiten sowie durch ungeprüfte Übernahme problematischer Urteile früherer Arbeiten (Vorstufen, Datierung etc.) teilweise das Bild.
- 6 Überblick (lückenhaft) bei G[eneviève] H[asenohr]: Danse macabre. In: Dictionnaire des lettres françaises. Le moyen âge. Paris 1992, S. 367f. Die nicht seltene Annahme, daß das Wandgemälde von La Chaise-Dieu älter sei, ist aufgrund von Details der Kleidung und der Verbindung mit dem Gedicht 'Mors de la Pomme' kaum aufrechtzuhalten (s. Claudie et Pierre Boissé: La Danse Macabre de La Chaise-Dieu. Brionde o. J. [um 1976], S. 19). Auch über den Zeitpunkt der Zerstörung des Pariser Wandgemäldes scheint keine Übereinstimmung vorzuliegen. Das in der (deutschen) Forschungsliteratur überwiegend anzutreffende Datum 1529 dürfte nicht stimmen: Die oft zitierte Verbreiterung der rue de la Féronnerie wurde 1669 von Ludwig XIV. angeordnet, wenig zuvor hatte der sog. Epitaphier de Paris noch die Verse aufgenommen (s. Valentin Dufour: La Dance macabre des SS. Innocents de Paris. Paris 1874, Repr. Genève 1975, S. 106-109), und das Bild eines flämischen Meisters

strahlung reichte in die Bretagne und (über Lydgates frühe Übersetzung) nach England, an den Mittelrhein sowie (über die Niederlande) nach Norddeutschland und ins Baltikum, schließlich (über die Drucke) nach Italien und Katalonien.⁷ Doch schon die spanische 'Danza general de la muerte' zeigt, daß es möglich war, den Typus zu übernehmen, in der Ausgestaltung aber völlig andere Wege zu gehen.⁸ Für die oberdeutschen ('vierzeiligen') Fassungen gilt Ähnliches. Das Basler Wandgemälde, das sich manche von Konrad Witz geschaffen denken und das im süddeutschen Raum ähnlich wirkungsreich war wie dasjenige von SS. Innocents im romanischen, hat höchstens allgemeine Anregungen von der französischen 'Danse macabre' empfangen, verschiedene Elemente aber mit anderen Versionen gemein. Text und Bild erzeugen den Eindruck, "als habe der Entwerfer eine Fülle von Vorbildern [...] versammelt und bearbeitet"⁹. Direkte Vorstufe des Textes war jedenfalls eine lateinische Fassung, die im Wechsel mit der deutschen Übersetzung (jeweils nur die Reden der Standesvertreter) in der ältesten Handschrift von 1443/47 (cpg 314, in Augsburg geschrieben, dann im Besitz Margaretes von Savoyen) erhalten ist. Diese lateinische Fassung war allerdings weder die Vorlage der französischen Version noch notwendig ein monologisch gehaltener, sich an das Vado-mori-Gedicht anlehrender Prototyp.¹⁰ Aus dem Text geht hervor, daß die Vorstellung des Tanzen-Müssens ebenso wie die der herumspringenden Toten schon bestand.¹¹ Es ist gut denkbar, daß der Kopist hier nur die Verse der Standes-

von etwa 1570 läßt die Gemälde unter den Arkaden noch errahnen (Abb. 1 bei Hammerstein [s. Anm. 9], der die Straßenverbreiterung auf 1634 datiert [S. 167]); zuletzt Isabelle le Masne de Chermont: *La danse macabre du cimetière des Innocents*. In: Michel Fleury et Guy-Michel Leproux (Hgg.): *Les Saints-Innocents*. Paris o. J. [1990], S. 85-109, hier S. 101.

- 7 Gute Hinweise dazu bei Kurtz [Anm. 21], S. 42-69; Rosenfeld [Anm. 3], S. 155-179 u. ö.; Hammerstein [Anm. 9], pass.; Verzeichnis der Drucke bei Hans Ferdinand Maßmann: *Danse Macabre*, *Scrapcum* 2, 1840, S. 191-211; wieder in: ders., *Literatur der Totentänze*. Hildesheim 1963, S. 89-107; außerdem GW 7 (1938), Sp. 250-258 (Nr. 7943-7957). Zur norddeutschen und baltischen Tradition jetzt Hartmut Freytag (Hg.): *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*. Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption. Köln u. a. 1993.
- 8 In diesem Sinne Joël Saignieux: *Les danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*. Lyon 1972, S. 42-52; *La Danza de la muerte*. Madrid 1982.
- 9 Reinhold Hammerstein: *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*. Bern und München 1980, S. 184; eine ausgewogene Darstellung der wechselvollen Geschichte des 'Großbasler' Wandgemäldes mit Abbildung der teilweise in ihrem alten Zustand wiederhergestellten Fragmente bei Franz Egger: *Der Basler Totentanz*. Basel 1990.
- 10 So Wilhelm Fehse: *Das Totentanzproblem*. ZfdPh 42 (1910), S. 261-286, hier S. 277ff.
- 11 Ernst Moritz Manasse: *The dance motive of the latin dance of death*, *Medievalia et humanistica* 4 (1946), S. 83-103, wollte aus der Tatsache, daß kein Hinweis auf eine Herkunft der 'Toten' aus den Gräbern vorliegt, auf einen 'Todestanz' als früheste Stufe schließen.

vertreter auswählte, wie er andererseits auch den zweiten Prediger, der sich in seiner Vorlage noch am Ende des Textes befand, hinter den ersten an den Anfang stellte.¹² Daß eine ursprünglich noch ohne Tote/Tode gebildete Ständereihe zunächst in Gruppen auf eine Todesfigur als Reigenführer (so in der 'Vermahnung der geistlichen und weltlichen Stände Deutschlands': München, BSB, clm 3941, cgm 4930), sodann in einzelne mit kadaverisierten Pendants aufgeteilt worden wäre, ist kaum wahrscheinlich: die Zwischenstufe ('Vermahnung') setzt den Totentanztypus, im einzelnen wohl auch den Text der oberdeutschen vierzeiligen Fassung voraus.¹³ Eher ist davon auszugehen, daß in Gruppierung und Ikonographie verschiedene Typen längere Zeit nebeneinander bestanden¹⁴ und neben direkten Übernahmen immer auch allgemeine Impulse wirksam werden konnten. Heinrich Knoblochster beispielsweise, der die sog. 'mittelrheinische' Fassung in Heidelberg um 1488/89 druckte, hat wohl kaum die Bearbeitung der zugrundeliegenden oberdeutschen Version unter Hinzuziehung der französischen veranlaßt (diese begegnet bereits fast text-

- 12 Auch bei einem mehrfach überlieferten Contemptus-mundi-Gedicht (Inc. *Die welt wirt uns bezeichnet hie*; s. Rolf Bergmann u. a.: Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters. München 1986, S. 354-356 [Nr. 163]) sind zum Beispiel im clm 7746, f. 91a^r, die Reden der menschlichen Vertreter aus dem Dialog gelöst und als geschlossener Block zusammengestellt (Vorlage war wohl ein zweiseitiges Flugblatt, das mehrere Leserichtungen [längs, quer] zuließ). Die Basler Bürger im übrigen, die 1805 bei Abbruch des Totentanzes 23 verschiedene Fragmente retteten, wählten fast ausschließlich Standesvertreter und nicht die trotz ihrer Instrumente uniformen Kadaver aus; s. a. Egger [Anm. 9], S. 39f. und Abb. 19.
- 13 Aussagekräftiger als die von Hammerstein [Anm. 9], S. 151 genannten Anklänge sind die v. 3f. (zweite Rede des Predigers), die mit v. 231f. der 'Vermahnung' (Text des clm 3941 bei Wolfgang Stammer: Der Totentanz. Entstehung und Deutung. München 1948, S. 51-60) identisch sind. Daß das Original des Textes um 1438 entstand (die beiden Hss. wohl aus den vierziger/fünfziger Jahren), hat Johannes Bolte aufgrund von Übereinstimmungen mit Entwürfen zur Reichsreform aus dem Umkreis König Albrechts wahrscheinlich gemacht (Das Spiegelbuch, ein illustriertes Erbauungsbuch des 15. Jahrhunderts in dramatischer Form. Berlin 1932 [SB 1932/VIII], S. 148-150); die Übereinstimmungen wären genauer zu analysieren, v. a. im Hinblick darauf, daß in der 'Vermahnung' von sieben (statt wie gewöhnlich unter Ausnahme des königlichen Hausgutes: sechs) Reichskreisen die Rede ist; Erich Molitor: Die Reichsreformbestrebungen des 15. Jahrhunderts bis zum Tode Kaiser Friedrichs III., Breslau 1921, S. 99; Gustav Beckmann (Hg.): Deutsche Reichstagsakten unter König Albrecht I. 1. Abt., Göttingen 1925, S. 454 u. ö.
- 14 Ein früher Typus liegt beispielsweise als Illustration zu einem Freidankspruch in einer für die Familie Herberstein hergestellten Pergamenthandschrift (Augsburg, Staats- und Stadtbibl., 2° Cod. 25, f. 82^v; um 1419) vor: ein riesiger Tod mit Sense, der verschiedenen Standesvertretern den Kopf abschlägt. Der sog. 'Hannoversche Totentanz' in der Weltchronik Hermen Botes enthält ebenfalls nur eine von der Vorlage (Lübecker Totentanz-Druck von 1489) unabhängige kolorierte Federzeichnung: eine Dreiviertelansicht des Todes mit geschulterter Sense (Hannover, Niedersächsische Landesbibl., Ms XI 669, f. 453^v); Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Bd. 1. München 1991, S. 297f. (Nr. 9.2.2).

identisch in einer älteren Kasseler Handschrift), und doch vielleicht durch die Marchantschen Drucke von 1485/86 entscheidende Anregungen zu dem eigenen Druckvorhaben bekommen.¹⁵

Mit verschlungenen und durch den Prozeß der Adaptation und Zersetzung undurchsichtig gewordenen Überlieferungswegen ist also zu rechnen. Die einmal in klerikalem, städtischem Milieu geborene Idee eines Reigens von Toten (oder einfach Kadavern) und Lebenden (oder gerade Verstorbenen) brauchte nur bedingt der fixierten Form zur Weitergabe. Der Typus besaß und entwickelte seine eigene Präsenz in Überlieferungsformen, die alle Nuancen zwischen konkreter Abhängigkeit und freier Neugestaltung, zugleich alle Medien und Medienkombinationen (Wandgemälde, Handschrift, Blockbuch, Bilderbogen, Druck, Mischformen wie aufgeklebte Holzschnitte mit handschriftlichem Text) umfassen. Damit – und im Hinblick auf die bis in die Gegenwart anhaltende Rezeption – stellt sich aber auch die Frage, ob der Charakter der Bußpredigt, der zumindest intentional den Totentanz bestimmt, allein für dessen Erfolgsgeschichte verantwortlich zu machen ist. Man begegnet hier nicht nur einem je neuen Spannungsverhältnis zwischen didaktisch-stereotyper Grundaussage und visuell-assoziativem Sinnüberschuß, das andere, verwandte Typen der *Contemptus-mundi*- und *Ars-moriendi*-Literatur so nicht kennen. Man begegnet auch Szenen, die deutlicher als jene Typen auf einen Schockeffekt zielen (die Konfrontation beginnenden und blühenden Lebens – kleines Kind, Mädchen – mit dem Tod)¹⁶ oder mit der Andeutung von Spiegelverhältnissen

15 Zuschreibung und Datierung können sich immer noch auf die druck- und typengeschichtlichen Untersuchungen von Ernst Voulliéme stützen (Zur Bibliographie Heinrich Knoblochترز in Heidelberg. Der Totentanz, in: *Bok- och bibliotekshistoriska studier tillägnade Isak Collijn*. Uppsala 1925, S. 137-151); die immer wieder vorkommende Datierung auf 'um 1485' ist nicht zu begründen (auch die im Druck verwendeten Papiere [WZ: gotisches p, Krone] sind sämtlich Ende der achtziger Jahre belegt). Das Verhältnis von Druck und Handschrift wurde ausgesprochen konträr diskutiert (Rosenfeld [Anm. 3], S. 233-254 mit schwer nachvollziehbarer These eines in Verwirrung geratenen Bilderbogens; Hammerstein [Anm. 9], S. 198-208; Hellmut Rosenfeld: *Mittelrheinischer Totentanz*. In: *VL 7* [1989], Sp. 625-628). Festzuhalten ist hier nur, daß die verbreitete Annahme eines größeren zeitlichen Abstandes zwischen Text und Miniaturen in der Kasseler Handschrift (Landesbibl., 4^o Ms. poet. et roman. 5) nicht zwingend ist: es scheint, als ob die gleiche Farbe, die in den Bildern vorkommt (z. B. f. 26^r: die Beinkleider des jungen Königs), auch bei Initialen und Zierleisten verwendet wurde; und andererseits muß nicht notwendig, wie bisher angenommen, der Text der Handschrift aus dem Druck abgeschrieben sein, denn die Anordnung der Stände dürfte nicht erst bei Knoblochترز, sondern schon in einer gemeinsamen Vorstufe in Unordnung geraten sein (die geistlichen Figuren 26-29, in denen Hammerstein [S. 207] eine falsch eingeordnete Lage sah, gehören noch mit 30-33 zur vierten Lage, und es entstehen bei Verschieben dieser oder anderer Lage(n) kaum 'sinnvollere' Abfolgen).

16 Vgl. Nigel F. Palmer: *Ars moriendi und Totentanz: Zur Verbildlichung des Todes im Spätmittelalter*. In: Arno Borst u. a. (Hg.): *Tod im Mittelalter*. Konstanz 1993, S. 313-334, hier S. 316f.

zwischen Kadavern und Standesvertretern spielen.¹⁷ Verband sich hier vielleicht die didaktische Funktion von vornherein mit einer ästhetischen, die die Neuzeit dann zunehmend, aber in einem komplexen und keineswegs geradlinigen Prozeß autonomisierte?¹⁸ Begründete womöglich gerade die Spannung der Intentionen und Funktionen die Eignung des Typus für soziale Projektionen konservativer wie kritischer Art? War diesem gerade in der eindeutigen didaktischen 'Univozität' wie 'Universalität' die Möglichkeit mitgegeben, thematische Ambivalenzen, Spannungen zwischen Bildern und Texten zu transportieren, ja zu nutzen? Es scheint jedenfalls, als ob die angezielte Konformität mit geistlichen Normen, mit Modellen christlich-bußfertigen Lebens und Sterbens sich eines ebenso reizvollen wie gefährlich subversiven Spieles bedient hätte, bei dem sich die gerufenen Geister, die dämonisch tanzenden Totenerscheinungen, verselbständigen konnten. Daß Zeitgenossen wie Sebastian Brant den Totentanz als überaus reales Bild für die Plötzlichkeit des Todes und die Gefährdung des Heils ansahen, muß dem nicht widersprechen.¹⁹ Der historische Wahrnehmungshorizont war zweifellos vielschichtiger, als die spärlich vorhandenen expliziten Aussagen deutlich machen können. Wenn beispielsweise der Lyonnener Literat Jean Vauzelles 1538 in der Einleitung zur Erstausgabe von Holbeins/Lützelburgers 'Simulachres' die Totentanzholzschnitte – als "le vray, & propre miroer auquel on doit corriger les defformitez de peché, & embellir l'Ame" (Aiiiv) – auch letztlich den Kategorien eines christlichen Humanismus unterordnete, so enthüllt er in seiner Reflexion doch zugleich, daß es u. a. mit der Deutung der Figur des Todes / der Toten konzeptionelle Schwierigkeiten gab und Fragen nach Ikonographie und Funktion kaum mehr zu verdrängen waren.²⁰ Von diesen Schwierigkeiten und Ambivalenzen zeugen

17 Jean Wirth: *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres de l'art germanique de la Renaissance*. Genève 1979; Franz Bächtiger: *Vanitas – Schicksalsdeutung in der deutschen Renaissancegraphik*, Diss. München, Zürich 1970; zur sog. Legende der drei Lebenden und der drei Toten, die auf dem Spiegelmotiv basiert, Rotzler [Anm. 44].

18 Petra Giloy-Hirtz: *Mittelalterliche Totentanz-Dichtung*. In: Hans Helmut Jansen (Hg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. Darmstadt 1989, S. 123-143, vereinfacht hier, wenn sie im Totentanz der Neuzeit den "einstige[n] Sinn der Bußermahnung" dem "ästhetischen Reizpotential weichen" sieht (S. 143).

19 'Narrenschiff' (ed. Lemmer), Nr. 85 ("Nit fursehen den dot"), Z. 87-96 (über die erbarungslose Gleichheit des Todes): "Nye keym gehorsam er ye wart / Sye müsten all vff syne fart / Und dantzen jm noch synen reyen / Bābst, keyser, künig, bischöff, leyen / Der mancher noch nit hat gedacht / Das man den vordantz jm hatt bracht / Das er muoß dantzen an dem gzotter / Den westerwelder, vnd den drotter / Hett er sich vor dar zuo gerüst / Er wer nit so stümpflyng erwüst."

20 Genaueres in meinem Aufsatz: *Le double décomposé. Rencontres de vivants et de morts à la fin du Moyen Age* (im Druck); ein anderes Beispiel für eine Funktionsbestimmung der Bilder bei Geiler von Kaysersberg, 'De XXIII condicionibus mortis', s. Volker Honemann: *Der Tod bei Geiler von Kaysersberg*. In: James W. Hogg (Hg.): *Zeit, Tod und Ewigkeit in der Renaissance-Literatur*. Bd. 1. Salzburg 1987, S. 90-107 mit Text.

aber, genau betrachtet, bereits die Überlieferungsträger und erhaltenen Formen selbst.

2. Text und Bild

Der Blick auf die annähernd drei Dutzend Handschriften, die, etwa gleich verteilt, französische, englische oder deutsche Totentänze bieten, trifft zunächst eher selten auf jene Ausprägungen, die den Typus bis in die Gegenwart hinein bekannt gemacht haben.²¹ Er trifft auf überwiegend wenig anspruchsvoll ausgestattete Gebrauchshandschriften in Quartformat,²² die nur die Funktion besaßen, den Text zu tradieren: Illustrationen waren nicht vorgesehen. Da es keine stichhaltigen Hinweise auf verlorene Bilderhandschriften gibt und solche auch in den bekannten Schreib-Mal-Werkstätten (wie derjenigen Laubers) offensichtlich nicht zum Programm gehörten, ist es möglich, daß sich die Bild-Text-Kombination in Handschrift und Druck erst in einer zweiten Phase etablierte.²³ Die ältesten Handschriften der 'Danse macabre' und des 'Ober-

- 21 Ich beschränke mich hier auf die Handschriften, weil die Wandgemälde nicht so wissenschaftlich aufbereitet sind, daß überall genaue Aussagen möglich wären (eine ergänzungs- und revisionsbedürftige Liste bei Rosenfeld [Anm. 3], S. 347-371; eine ausführlichere wird von dem Verein der Danses macabres d'Europe [Meslay-le-Grenet, F-28120 Illiers] geführt). 16 französische Handschriften sind besprochen in dem immer noch ausgezeichneten Buch von Leonard P. Kurtz: *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*. New York 1934, S. 25-41 (einzuklammern ist dabei Paris, Bibl. de l'Arsenal, cod. 3637, das eine Anfang des 16. Jhs. entstandene Variante des Frauentotentanzes enthält, zu streichen Cherbourg, Bibl. de la Ville, cod. 7, f. 167^r-173^r, eine textlose Bilderfolge im Rahmen eines Stundenbuches); 12 englische Handschriften in: *The Dance of Death*, ed. by Florence Warren, with introduction, notes, etc. by Beatrice Whyte. London 1931, S. xxiv-xxxix; für deutsche Handschriften fehlt eine übersichtliche Zusammenstellung: Hammerstein [Anm. 9], Beschreibendes Verzeichnis, Nr. 2 (2 Hss. der 'Vermahnung'), Nr. 4 (3 Hss. der obd. Fassung ohne Augsburg, Staats- und Stadtbibl., 2^o Cod 157, f. 18^{ra}-20^{ra}), und ohne Budapest, Bibl. des Franziskanerordens, Depositum Esztergom, Cod. Esztergom 11, f. 137^r-141^r [Abdr. bei Hansjürgen Linke: *Der Güssinger Totentanz*. In: Ulrich Ernst und Bernhard Sowinski (Hgg.): *Architectura poetica*. Fs. für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag. Köln, Wien 1990, S. 277-297]).
- 22 Die Entwicklung geht dabei bis zu tatsächlichen Taschenausgaben in Duodezformat: Paris, Bibl. Mazarine, cod. 3896 (um 1535; 140 × 102 mm); *La grande danse macabre des hommes et des femmes nouvellement imprimee*, Paris: Denys Janot 1533 (113 × 73 mm mit Einzelbildern bis zu 22 × 23 mm; München, BSB, Im. mort. 29).
- 23 Die Heidelberger Handschrift cpg 314 wurde immer wieder als Zeuge genommen für die 'frühe' Existenz von derartigen Bilderhandschriften (Hammerstein [Anm. 9], S. 149). Doch die f. 79^r vor dem Totentanztext hinzugesetzte Notiz "vide de hoc in albo codice de commendatione artium [Hammerstein liest zu Unrecht "animarum"] a principio picturas" verweist nicht auf eine Totentanz-, sondern auf eine bebilderte Arteshandschrift, die sich wohl in Augsburg und dort vermutlich im Besitz Sigismund Gossembrots befand;

deutschen vierzeiligen Totentanzes' enthalten noch Verweise auf bildliche Darstellungen, die diese selbst gewissermaßen ersetzten – ein Phänomen, das auch bei anderen Typen von Vergänglichkeitstexten zu beobachten ist.²⁴ Bezugspunkte waren hier eher die Wandgemälde als die Illustrationen hypothetischer 'Ur-Handschriften', auch wenn die Verweise in die seit den sechziger Jahren verbreiteten Blockbuchversionen übernommen wurden.²⁵ Die frühen Handschriften waren wohl vor allem noch für den Pariser oder Basler Umkreis bestimmt, wo Bekanntheit mit den Wandgemälden vorausgesetzt werden konnte.²⁶ Zugleich entstand mit den in Verweiszusammenhang gestellten Texten aber auch ein Assoziationsraum für die Ausgestaltung der in den Versen angedeuteten Bildelemente (Stände-, Todes-, Tanzikonographie). Das führte zunächst wohl zu unterschiedlichen Illustrationsexperimenten auf gleicher Textgrundlage. Die beiden deutschen Blockbücher (jeweils des chiroxylographischen anopistographischen Typs)²⁷ zeigen deutlich, daß zur Zeit ihrer Herstel-

Gossembrot, der die Bilder dieses "codex albus" im clm 3941 (der auch die 'Vermahnung' ['Augsburger Totentanz'] enthält) beschrieb, verweist auf die Handschrift an anderer Stelle als *Liber de commenda descriptioneque artium liberalium* (ausführliche Rekonstruktion bei Karl-August Wirth: *Neue Schriftquellen zur deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts*. Einträge in einer Sammelhandschrift des Sigismund Gossembrot (Cod. lat. mon. 3941), *Städels-Jahrbuch N. F.* 6, 1977, S. 319-408); und eine ebenfalls aus Augsburg stammende, aber heute in Budapest aufbewahrte Handschrift (Nationalmuseum, Handschriftenabt., cod. 276) hat vor einer lateinischen Fassung der Legende von den drei Lebenden und den drei Toten den Hinweis "vide in commenda artium remissiones de morte a cpa. 14" (f. 252^v) und nach einem wenig späteren Vado-mori-Gedicht den Vermerk "vide et in codice cigno de commendatione et descriptione artium liberalium a principio capitulum 21" (f. 255^v); Abdruck der Texte bei Cosacchi, *Makabertanz* [Anm. 3], S. 217-226.

- 24 Paris, B. N., Ms. lat. 14904, f. 64^r: "La dance macabre prout est apud S. Innocentum"; ebd., Ms. fr. 25550, f. 235^r: "Dictamina choree Machabre prout sunt apud Innocentes Parisius". In einer Handschrift des schon erwähnten *Contemptus-mundi*-Gedichts (Wien, ÖNB, cod. 3009, f. 40^v) hat der Schreiber hinzugesetzt: "Istud potest depingi et circumscribi, ut scis, in pergamenno et dari in exemplum"; s. a. Nigel F. Palmer: *Die letzten Dinge in Versdichtung und Prosa des späten Mittelalters*. In: Wolfgang Harms und Leslie P. Johnson (Hgg.): *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*. Berlin 1975, S. 225-239, hier S. 235f.
- 25 Der Verweis in Knoblochters Druck (f. 2^r) bleibt demgegenüber druckimmanent: "Merckent nū vnd sehent an dissze figure ..."
- 26 Die beiden genannten Pariser Handschriften stammen noch aus dem engeren Umkreis, dem Konvent St. Victor (Danièle Calvot et Gilbert Ony: *L'œuvre de Gerson à Saint-Victor de Paris. Catalogue des manuscrits*. Paris 1990, S. 88-94, 182-184); die Handschrift des 'oberdeutschen Totentanzes' Berlin, SBPK, Ms. germ. fol. 19 (von 1448) aus Basel (Hans Wegener: *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmuckes in den deutschen Handschriften bis 1500*. Leipzig 1928, S. 62-65), und diejenige der Margarete von Savoyen dürfte über deren Vater ebenfalls mit Basel verbunden sein (Koller [Anm. 5], S. 485, 514).
- 27 Ein französisch-lateinisches Blockbuch in der Universitätsbibliothek von Rennes (D 20524) – das im Katalog: *Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre*, Mainz 1991, S. 412, nachgewiesen ist – muß ich hier mangels eigener Kenntnis zunächst ausklammern.

lung noch kein fest etablierter Bild-Text-Typus vorlag: sie sind, obwohl textlich kaum unterschieden, in den Illustrationen und der Anordnung von Text und Bild nicht verwandt (das Heidelberger Blockbuch verteilt die Verse der anonymen Toten und der Standesvertreter auf je eine Leiste oberhalb und unterhalb des Bildes, während im Münchener Exemplar beide Reden unter dem Bild angeordnet waren, was es aus Platzgründen verbot, die Verse abzusetzen).²⁸ Ja, der Schreiber/Besitzer der Münchener Handschrift hat sogar durch Ausschneiden der Bilder, die zu zweien auf die Versoseite geklebt wurden, und Abschrift der Texte auf den jeweiligen Rectoseiten eine weitere Variante realisiert, die graphisch vielleicht befriedigender war.²⁹

Variation ist aber auch in der Folgezeit das Grundprinzip der Totentanz-illustration. Selbst wenn den Blockbüchern, stärker vielleicht als den Bilderbogen, in diesem Fall tatsächlich eine initiiierende Rolle für die Entwicklung von illustrierten 'Buchtotentänzen' zukommen sollte, konnten doch auch sie keinen festen Typus begründen.³⁰ Die ersten 'Buchtotentänze' in der für fürstliche

28 Das Heidelberger Blockbuch (cpg 438, um 1465) ist im übrigen auf dem gleichen Papier wie drei andere, angrenzende Stücke eines Blockbuchsammelbandes hergestellt ('Symbolum apostolicum', 'Septimania poenalis', 'Planetenbuch'); Wilfried Werner: *Cimelia Heidelbergensia*. 30 illuminierte Handschriften der Universitätsbibliothek Heidelberg. Wiesbaden o. J. [1975], S. 50-53 (mit dem Hinweis, daß der Sprachstand nicht dem oberdeutschen oder alemannischen entspreche, sondern eher dem der ostmitteldeutschen Ausgleichsschriftsprache).

29 Zwei erhaltene Fragmente (f. 7a, 13a) lassen den alten Zustand erkennen und erweisen, daß, von Diphthongierungen abgesehen, der Text bei der Abschrift nicht verändert wurde. Der gewöhnliche Datierungsansatz 'um 1480' könnte dennoch zu spät sein (Wasserzeichenuntersuchung versagt hier).

30 Zu den Blockbüchern und ihrer Konkurrenz mit dem mit beweglichen Lettern gedruckten Buch vgl. den Katalog [Anm. 27] und die Einführung und Beschreibung von Nigel F. Palmer zur Farbmikrofiche-Edition: *Apokalypse – Ars moriendi – Biblia pauperum – Antichrist – Fabel vom kranken Löwen – Kalendarium und Planetenbücher – Historia David*. Die lateinisch-deutschen Blockbücher des Berlin-Breslauer Sammelbandes, München 1992. Die Bilderbogen-These wurde vor allem von Rosenfeld [Anm. 3] vertreten. Doch handelt es sich bei den erhaltenen Exemplaren jeweils um späte und aufwendig gestaltete Handschriftenblätter (sog. 'Westfälischer Totentanzbilderbogen'; Berlin, SBPK, Ms. germ fol. 735) oder Drucke (Venedig, um 1500 [aufbew. in der Kunsthalle Bremen], beschr. bei Rosenfeld [Anm. 3], S. 176-178; Paris: Pierre Le Rouge für Antoine Vérard, um 1491/92, dem französischen König Charles VIII. dargeboten [GW 7946]; Ursula Baurmeister et Marie-Pierre Laffitte: *Des livres et des rois. La bibliothèque royale de Blois*. Paris 1992, S. 100-102) auf Pergament. Auch wenn schlichtere Typen auf Papier leichter der Vernichtung anheimfielen, war doch die angesichts der Größe nur durch Zusammenkleben von Einzelblättern mögliche Herstellung eher aufwendiger als die einfache Anordnung der Blätter zu Lagen, deren Bindung dem Käufer überlassen blieb. Auch im Falle anderer Texte gibt es Hinweise darauf, daß Bilderbogenüberlieferung eher mit speziellen Gebrauchsabsichten als mit besonders weiter Verbreitung assoziiert werden muß: die komplizierte Szenenanordnung in der am häufigsten überlieferten Fassung MS von 'Christus und die minnende Seele', die unmittelbar auf einen Bilderbogen zurückgeht, war wohl nicht ohne

Auftraggeber prachtvoll ausgestatteten Kasseler Pergamenthandschrift ('mittelrheinischer Totentanz') und dann, Mitte der achtziger Jahre, in den französischen und deutschen Druckausgaben, die selbst in teilweise buch künstlerisch aufwendigen Manuskripten kopiert wurden,³¹ bieten jeweils andere Formen. Erst die Nachdrucke von Marchants und Knoblochtzers Ausgaben etablierten feste Text-Bild-Typen,³² und reine Textfassungen traten damit in der Folgezeit zurück, wohingegen durch die Übernahme der Drucktotentänze in die Stundenbücher reine Bildfassungen zunahmen.³³ Die damit verbundene Veränderung des Erwartungshorizontes läßt sich vielleicht schon an den Titeln der deutschen Drucke ablesen: Knoblochtzer kündigt um 1488/89 einen "Doten dantz mit figuren. Klage vnd Antwort schon von allen staten der welt" an, hebt also ausdrücklich das bildliche Moment hervor; Schobser hingegen, der Knoblochtzers Holztafeln nachschneiden ließ (um 1510), setzt zu den "figuren" hinzu: "vnd schriffte", lenkt also den vielleicht schon an textlosen Totentänzen geschulten Blick auf die Texte selbst, die gleichgeblieben waren, zurück.

Das Verhältnis von Text und Bild war Veränderungen und Experimenten unterworfen. Die 'oberdeutsche' Fassung enthielt zahlreiche Texthinweise auf die schaurigen Gestalten, 'schwarze Männer', 'Affen', 'Mißgeburten', die den Tanz vollziehen.³⁴ Die 'mittelrheinische' Fassung, die zwar von der französischen beeinflusst ist, aber in Grundzügen doch auf der 'oberdeutschen' Version fußt, entbehrt all dieser Hinweise und bietet statt der mit latenter Widerständigkeit durchsetzten Selbstcharakterisierung der Standesvertreter fromm-zerknirschte Reden derer, die trotz allen Verfehlungen noch auf Gottes Gnade hoffen. Doch im Gegenzug dazu steigern die Bilder selbst nun die dämonische Lebhaftigkeit

weiteres jenseits der Klosterzelle verständlich (s. zuletzt Werner Williams-Krapp, *Bilderbogen-Mystik. Zu 'Christus und die minnende Seele'*, in: Konrad Kunze u. a. [Hg.]: *Überlieferungsgeschichtliche Editionen und Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters*. Tübingen 1989, S. 350-364).

- 31 Paris, B. N., Ms. fr. 995 (nach Marchants Zweitausgabe, Ende des 15. Jh.); vermutlich auch die heute verschollene Handschrift: ancien fond Colbert N° 1849, Ms. du roi, vélin N° 7310 (wohl Mitte der achtziger Jahre des 15. Jhs.).
- 32 Die Drucke Marchants und Vérards wurden schließlich auch nach Lyon, Genève und Troyes übernommen, wo teilweise mit den alten Druckstöcken – in bunter Mischung der Ausgaben – bis ins 18. Jahrhundert hinein Nachdrucke erfolgten; Maßmann [Anm. 7]; Hammerstein [Anm. 9], S. 181f.
- 33 Textfassungen als Abschrift der Desrey-Edition von 1490 (GW 7957) z. B. Paris, Bibl. Mazarine, cod. 3896), und die heute wohl verschollene Handschrift des sog. 'Nordböhmischen Totentanzes' von um 1500 (s. Hellmut Rosenfeld, in: *VL 6* [1989], Sp. 1182f.). Zu den Stundenbüchern Maßmann [Anm. 7], Repr., S. 108-135; V. Leroquais, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1927 (Ergänzung: Mâcon 1943).
- 34 Nach der Ausgabe von Wilhelm Fehse (*Der oberdeutsche vierzeilige Totentanztext*, *ZfdPh* 40, 1908, S. 67-92, hier S. 83-90) IV,3: "schwarzer bruder tanz"; VII,4: "affen"; IX,7: "die ungeschaffen"; X,2: "wilden welfen"; XXIII,6: "schwarzer man".

der Tanzenden ins Exzessive und ersetzen dementsprechend auch (zumindest bei Knoblochtzer) die rahmenbildenden Prediger durch Beinhausszenen, die das muntere Treiben der Kadaver vorführen. Bilder und Texte scheinen sich hier jeweils im labilen Gleichgewicht zu befinden zwischen einer szenisch expressiven, aber thematisch zweifelhaften Visualität und einer christlich-soteriologisch geprägten Bußermahnung. Das Prinzip wird noch deutlicher in den 'Simulachres', wo den radikalen Bildern Holbeins, die den Tod / die Toten in alle Lebens- und Bewußtseinsbereiche eindringen lassen, Bibelzitate zur Seite gestellt wurden. Damit war die Ungewißheit des Textes, um wen es sich bei diesen Kadavern handle, eher verbrämt als getilgt, zumal die Szenen von der Versammlung oder Erhebung der Toten neue Unschärfen und neue Assoziationselemente ins Spiel brachten.

3. Tote und Tode

Man geht gewöhnlich davon aus, daß die Kadaver des Totentanzes zunächst anonyme Tote repräsentierten, die sich sukzessive – unter Einfluß der veränderten Anordnungsform in Handschrift und Druck – zu Figuren des personifizierten (und dann auch skelettierten) Todes gewandelt hätten.³⁵ Doch ist die Entwicklung komplizierter, die Ambivalenz wohl ursprünglich. Während das Wandgemälde der 'Danse macabre' visuell deutlich die Verse den einzelnen Figuren zugeordnet haben mag, kennen die Handschriften keine Eindeutigkeit, ja der schon erwähnte Victoriner Codex (Paris, B. N., Ms. lat. 14904) wechselt sogar unregelmäßig zwischen "le mort", wofür sich später Marchant entschied, und "la mort" hin und her.³⁶ Die Unsicherheit erwächst aus dem Text selbst, in dem von Toten nicht die Rede ist, aber die einzelnen Kadaver auch nicht ausdrücklich als Personifikationen des Todes erscheinen. Sie sprechen ebenso wie die Standesvertreter in der Regel von dem Tod in der dritten Person als mehr oder weniger figürlich gedachtem Prinzip.³⁷ Die dargestellten Szenen können damit sowohl konkret den jeweiligen Augenblick des Todes wie zeichnerhaft die grundsätzliche Unausweichlichkeit menschlicher Sterblichkeit betref-

35 So z. B. resümierend Horst Kunze: *Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 15. Jahrhundert. Textband.* Leipzig 1975, S. 343-362, hier S. 354.

36 Vgl. Kurtz [Anm. 21], S. 27ff.

37 Z. B. le mort zum connestable: "Mort prent, cest cose veritable" (v. 100); connestable: "Contre la mort na nul respit" (v. 112); le mort zum sergent: "Vous estes de mort appellez" (v. 293); sergent: "Coment mose la mort frapper?" (v. 298) (zit. nach dem Abdruck im Appendix bei Warren [Anm. 21], S. 79-96, der demjenigen in der Gerson-Werkausgabe durch P. Glorieux [Oeuvres françaises 7, Nr. 319, S. 286-301] vorzuziehen ist).

fen.³⁸ Entsprechend verweisen auch die Attribute der anonymen Toten auf den Tod sowohl als Ereignis (tödlicher Pfeil) wie als bereits eingetretenen Umstand (Sarg und Schaufel). Diese Unschärfe erklärt sich aus der zweifachen Zielrichtung der Reden der anonymen 'Toten', die sich nicht nur an die jeweiligen 'Text- oder Bildpersonen', sondern zugleich an die Rezipienten selbst wenden.³⁹ Während sie in den Reden nicht explizit als Tote, als vergangene Individuen erscheinen, bilden sie in den Holzschnitten den Prozeß der Zersetzung ab, der die Lebenden/Sterbenden erwartet. Auf Textebene Zeichen, auf Bildebene zeitverschobene und verzerrte 'doubles',⁴⁰ sind sie Leerformen schlechthin, Repräsentanten einer doppelten – illustrativen wie appellativen – Funktionalität, belebt durch das Paradoxon ihrer eigenen Bewegungsfähigkeit. Sie können nicht von sich selbst sprechen, kommen nirgendwo her und brauchen nicht zu verschwinden. Doch sie zogen eben durch diese radikale 'Andersheit' nicht nur die Aufmerksamkeit auf sich, sondern reizten auch zur Deutung.

Die 'oberdeutsche' Fassung hat die in der 'Danse macabre' nur angedeutete 'Existenzform' der anonymen Figuren konkretisiert. Diese stellen nun tatsächlich Tote dar (VIII,4; XIX,4), zugleich aber auch Vollzugsorgane, Boten und Anzeiger des Todes, der wiederum sowohl als unfigürliches Prinzip wie als konkreter 'Tanzpartner' gedacht, also mit seinen 'Gehilfen' teilweise identisch ist (zum Kaiser II,4: "Ir müst an meinen reien kommen"). Darüber hinaus haftet diesen Toten nun der Ruch der Verwesung und Entstellung an (s. o.), ihre Attribute sind nicht mehr potentielle Mittel der Aggression oder Beseitigung, vielmehr ausschließlich Zeichen für den auf die Lebenden ausgeübten, fast magischen Zwang, an jenem unheimlichen Tanz teilzunehmen. Die dämonischen Züge, die sich hier ausprägen, stehen im Dienste jener elementar-christlichen Konzeption des zweifachen Todes (Leib, Seele), die, am Ende des Mittelalters radikalisiert, den Moment des Sterbens zum Moment der Entscheidung über Heil und Unheil erhob.⁴¹ Wenn die kadaverisierten Figuren die Standesvertreter zwingen, nach einer höllischen Pfeife zu tanzen, tragen sie – wie

38 Allgemein: Gerhild Scholz Williams: Der Tod als Text und Zeichen in der mittelalterlichen Literatur. In: Herman Braet und Werner Verbeke (Hgg.): *Death in the Middle Ages*. Leuven 1982, S. 134-149.

39 V. 17-21: "Vous qui viues certainement,/ Quoy quil tarde, ainsy danseres,/ Mais quant, dieux le scet seulment;/ Aduises comment vous feres./ Damp pappe, vous commenceres ..."

40 Das deutet sich z. B. an, wenn die in der Rede des Kaisers erwähnten Attribute (v. 43f.: "Armer me fault de pic de pel[le], / Et dun linseul") mit den im Bild dargestellten seines anonymen Pendants exakt korrespondieren, oder auch in der 'Danse macabre des femmes', wo den weiblichen Standesvertretern im Bild weibliche Tote gegenübergestellt sind.

41 Erster Prediger, v. 17-20: "Wan die zeit ist kurz an disem leben,/ Darnach wird ach und we gegeben/ Durch den zwifachen tod,/ Der über niemand erbermd hat." Zur Konzeption mit weiterführenden Hinweisen Alois M. Haas: *Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur*. Darmstadt 1989, S. 19, 224f.

zahlreiche andere zeitgenössische Kombinationen von Tod und Teufel – die Spuren des Negativen an sich, die dann bildlich in den ihnen beigegebenen Schlangen und Kröten augenfällig werden. Die Figuren sind nicht nur in ein Agens umgesetzte Veranschaulichungen für einen Übergang, sondern zugleich Zeichen für eine Zukunft, die keine mehr ist, für ein Kontinuum des Übels (diesseitige Verfehlungen, jenseitige Strafen), das zugleich in einem Moment diskontinuierlicher Konfrontation aufgebrochen wird, um eben den didaktischen Appell zum Lebenswandel zu verwirklichen, um das ohnehin schon zeichenhaft Dargestellte für eine zweite heilsgeschichtliche Bezugsebene transparent zu machen.

Die Holzschnitte in der Ausgabe Heinrich Knoblochترز (wie die Bilder in der Kasseler Handschrift) gehen hier noch einen Schritt weiter. Die beiden Einleitungsbilder zeigen nun tatsächlich Kadaver, die miteinander tanzen und sich vor dem Beinhaus tummeln, die Elemente jener Individualität zurückgewinnen, welche ihnen eigentlich per definitionem abgehen sollte. In fast anarchischer Wildheit repräsentieren sie im Bild eine Welt sui generis, während der Text nur immer wieder das Thema der Unentrinnbarkeit variiert. In Sprüngen und Windungen geben sie teilweise pantomimische, pervertierte Vorstellungen eines übersteigerten Lebens, die dem Betrachter vielleicht neben der intendierten Identifikation mit den Sterbenden auch die ganz andere paradoxe Identifikation mit den schon Toten erlaubten – als Projektion seiner Aggression auf jene, die in den Bewegungsformen des Lebens sich an denen rächen, denen sie selbst schon voraus waren. Extrem pointiert kann dieser Gedanke immerhin andeuten, in welcher Weise Unbestimmtheitsstellen des Typus (eventuell gegen dessen ursprüngliche Intention) konkretisiert werden konnten. Jedenfalls tut sich hier eine höllische Gegenwelt auf, die zwar didaktischen Zielen gehorcht, aber zugleich die Implikationen vermehrt, daß es sich bei den namenlosen Figuren doch um auf merkwürdige Weise aus den Gräbern Gekommene handelt – zumal gegen Ende des 15. Jahrhunderts Totenerscheinungen in anderen Zusammenhängen mittlerweile auch als Skelette dargestellt wurden.⁴² Das Schlußbild bietet dementsprechend auch eine allgemeine Invasion der (nun nicht mehr dämonisierten) Gebeine. Damit ist einerseits der Gedanke nahegelegt, daß es sich bei dem eigentlichen 'Totentanz', d. h. dem Tanz der Toten/Tode mit den Lebenden/Sterbenden, um eine 'Verteilung' der Kadaver auf die einzelnen Stände handle (was erst Bruegels 'Triumph des Todes' deutlicher im

42 Nur zwei Beispiele: Heldenbuch (Straßburg: J. Prüß 1483), f. 214^r Holzschnitt (Wolfdietrich und drei Kadaver) mit der Überschrift: "Hie streit Wolfdietrich mit aller der doten geist die er erschlagen het"; Marquard von Stein: Der Ritter vom Turn (Basel: M. Furter 1493), f. Av³ Holzschnitt (schützende Erscheinung der Vorfahren am Bett der Jungfrau) mit der Überschrift: "Vnnd er aber so vil geist jn weysser wat vmb jr bett sach das er von forchten wyder dannen floch" (in der Ausg. von Ruth Harvey, Berlin 1988, S. 91).

Bild realisiert), ist andererseits aber auch die Mehrdeutigkeit der Todesfiguren immerhin insofern vereindeutigt, als diese mit sich erhebenden Kadavern assoziiert werden konnten. Die Überlieferungskontexte zeigen, daß Assoziationsmöglichkeiten dieser Art gesucht wurden.⁴³

4. Soteriologie und Eschatologie

In Marchants Drucken sind, abgesehen von der Ergänzung des zunächst 'männlichen' Totentanzes durch ein weibliches Pendant (Martial d'Auvergne, 'Danse macabre des femmes'), seit der Zweitausgabe von 1486 Texte aufgenommen, die auch sonst in der Totentanzforschung viel Interesse auf sich gezogen haben: das lateinische Vado-mori-Gedicht, das Marchant in einer vierzeiligen Leiste oberhalb der 'Danse macabre' mitlaufen ließ, und die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, die direkt auf diese folgte.⁴⁴ Der Totentanz war damit eingerahmt durch jene beiden Texte, die, Vorläufer und Komplement in einem, seinen Charakter bestimmten: als Konfrontation mit dem Tod anhand der Begegnung mit den Toten, die in die christlich orientierte Akzeptanz

43 Im folgenden sind nur besonders signifikante Fälle herausgegriffen. Allgemein gilt (nur für altbezeugte Zusammenstellungen): Während die wenigen Bilderhandschriften (wie in anderen Fällen auch) keine Mitüberlieferung aufweisen, integrieren die meisten Manuskripte den Totentanz in Autorsammlungen (Jean Gerson, dem der französische Totentanztext zugeschrieben wurde, in den beiden Victoriner Handschriften; John Lydgate, dem englischen Übersetzer, in: Cambridge, Trinity College, West. Ms. N° 601; Lincoln, Cathedral Library, N° 129; mit Werken von Thomas Hoccleve: Oxford, Bodl., Cod. Laud. Misc. 735; Oxford, Bodl., Ms. Selden Supra 53) oder in Sammlungen von zumindest sinnverwandten Texten aus den Themenkreisen von Weltweisheit, Lebensbewältigung und Sterbelehre, von christlicher Moralistik und Pastorkatechese. Im cpg 314 erscheint er zwischen Freidank-Sprüchen, in Wolfenbüttel, HAB, Cod. 75. 10. Aug. 2° zwischen dem 'Buch der Beispiele' und dem 'Ackermann aus Böhmen', im cgm 2927 (1446, vielleicht aus Weißenstephan) neben der 'Erchantnuzz der sund' Heinrichs von Langenstein, in französischen Handschriften auch mit Streitgesprächen zwischen Tugenden und Lastern (Paris, B. N., Ms. fr. n. a. 10032; ebd., Ms. fr. 25434 und Tours, Bibl., Nr. 907 ein 'Debat de l'omme mondain et de son compaignon qui se veult rendre religieux'), mit Personifikationsallegorien (Paris, B. N., Ms. fr. 1186: Pierre Michault, 'Dance aux aveugles'), moralischen Lebensanweisungen und allerlei Werken der Speculumliteratur zusammen.

44 Die 'Legende' wurde im Druck von 1486 (GW 7945) anscheinend eilig angeschlossen, denn die Reden der Lebenden und der Toten sind so in Unordnung, daß eine Überschrift darauf hinweisen muß, wo der Leser mit der Lektüre beginnen soll "pour mieulx les entendre". Zur 'Legende' bes. Willy Rotzler: Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten. Ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen. Winterthur 1961; Erich Wimmer: Die drei Lebenden und die drei Toten, in: ²VL 2 (1980), Sp. 226-228; C[arlo] B[ascetta]: Trois morts et trois vifs (Légende des), in: Dictionnaire [Anm. 6], S. 1453f.; zum 'Vado mori' Cosacchi, Makabertanz [Anm. 3], S. 160-168.

wesenhafter menschlicher Sterblichkeit umschlagen sollte. Zugleich erzeugte das Überlagerungs- und Ergänzungsverhältnis der drei Texte jenen unscharfen Raum zwischen Angst und Hoffnung, der zu den mächtigsten Wirkungspotentialen des Totentanzes gehört haben mag. Während die 'Legende' die Begegnung mit den Toten zum Impuls für Einsicht und Lebenswandel nimmt, ist im elegischen Vado-mori-Gedicht die Erkenntnis im Angesicht der Todesnähe schon vollzogen. Der Totentanz bleibt in dieser Stimmungslage, hält aber auch das Überraschungsmoment fest, das die einzelnen Standesvertreter mehr oder weniger stark trifft. In der Verfassung der Texte und Bilder war somit die Plötzlichkeit des Endes ebenso vor Augen gestellt wie die noch verbleibende Möglichkeit zum Lebenswandel (die 'Legende' läßt eine textimmanente *conversio* zu).

Marchant und die ihm folgenden Drucker haben das Verfahren der Anlagerung sinnverwandter Texte an die 'Danse macabre' noch – in Anlehnung an ähnliche Sammelhandschriften – erheblich weiter geführt und Kompendien der letzten Dinge vorgelegt ("Miroer salulaire pour toutes gens"), bei denen die 'Danse macabre' das Zugpferd blieb, aber durch "plusieurs dis moraulx en latin et francoys qui sont enseignements de bien viure pour bien mourir" (1491; GW 7947/II) zu einer Summe von Lebens- und Todesbewältigung ergänzt wurde – ähnlich wie im deutschen Sprachraum in den Handschriften des Wilhelm Werner von Zimmern.⁴⁵ Sowohl in diesen Handschriften wie den französischen Druckausgaben, aber auch in katalanischen und englischen Sammelbänden begegnet man jenem Text, der als 'Komplementärtext' schlechthin zum Totentanz zu gelten hat: der *Visio Philiberti* ("Débat du corps et de l'âme").⁴⁶ Die Vision des Mönchs Philibertus (Fulbertus) – der eine für kurze Zeit aus der Hölle entlassene Seele wahrnimmt, die ihren früheren Körper besucht und diesen für ihre Verdammung verantwortlich macht – entspricht dem dialogisch entwickelten Bußpredigtcharakter des Totentanzes und stellt wie dieser die Gefahr des Heilsverlusts vor Augen: doch nun post festum.⁴⁷

45 Um den (schon durch seine Bilderdichte herausgehobenen) Zentraltex des Totentanzes herum gruppieren sich hier Lebensregeln und Gebete, geistliche Betrachtungen, Weltverachtendes und Mystisches, Sprüche über die Macht des Todes und Anweisungen für das Sterben. Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten taucht ebenso auf wie eine 'Visio heremitae' (auch bei Marchant) oder das Zwiegespräch zwischen Mensch und Tod. Die Sammlung endet mit einem Dies irae. Überblick im Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften I [Anm. 14], S. 304-328.

46 Madrid, Biblioteca de El Escorial, Ms. b IV (einzige Hs. der 'Danza general de la Muerte') eine katalanische Fassung unter dem Titel 'Revelación de un hermitano'; Paris, B. N., Ms. fr. 1055; ebd., Ms. fr. 1181; Tours, Bibl., Nr. 907; Oxford, Corpus Christi College, Ms. 237. Mitüberliefert ist in den genannten Handschriften und Drucken auch eine 'Complainte de l'ame dampnée' (in der Oxford Hs. vielleicht als Übersetzung Lydgates zwischen einer 'Complainte of a sinner' und dem 'daunce of Powyles', also dem englischen Totentanz).

47 Lit. in dem Artikel von F[rancis] B[ar], in: Dictionnaire [Anm. 6], S. 373f.

Während der Totentanz warnende Tote/Tode und mehr oder weniger überraschte Standesvertreter präsentiert und dabei zugleich offenläßt, ob es sich bei den einen um schon, bei den anderen um potentiell Verdammte handelt, bietet die *Visio* die (mögliche) Auflösung der Ungewißheit: Die Frage des Seelenheils ist in ihr schon negativ entschieden. Man kann diese Textkombination als Versuch verstehen, nicht nur die existenzielle Dramatik des Totentanzes zu verschärfen, sondern zugleich jener oben skizzierten assoziativen Aura um die Figuren der Toten/Tode herum deutlichere Kontur im Hinblick auf Erscheinungen armer, verllorener Seelen zu geben: ein Ansatz zur Auflösung von Mehrdeutigkeit, dem auch die moderne Forschung teilweise gefolgt ist (v. a. Rosenfeld).

Andere Befunde scheinen diese Annahme zu unterstützen. In Marchants Drucken begegnen auch die 'Quinze signes du jugement dernier', die in einer Handschrift (Tours, Bibl., Nr. 907) sogar direkt vor die 'Danse macabre' gestellt sind – so wie im Münchener cgm 270 (von 1464) in fast unmittelbarer Nachbarschaft des Totentanzes (f. 192^v-197^v) ein kurzer Text über die drei Rufe der Verdammten am Jüngsten Tag anhebt: "die erste stimme ist so si auß dem grab gand..." (f. 190^v-191^r). Mit diesen Texten zusammen gelesen, erhielt wohl auch der Totentanz mit seinen erscheinenden Toten/Toden endzeitlichen Charakter.⁴⁸ Auch der sog. 'Augsburger Totentanz' ('Vermahnung'; s. o.), den Gossembrot sich in eine Handschrift einbinden ließ, schloß mit einem Text vom Jüngsten Gericht, bei dem Illustration vorgesehen war, aber nicht ausgeführt wurde. Und in den gleichen Kontext stellte auch die Botesche Weltchronik den Totentanz. Die berühmteste und wohl wirkungsreichste Illustration dieses Assoziationszusammenhanges schuf Michael Wolgemuth in Hartmann Schedels Weltchronik. Der Holzschnitt, der fünf Skelette zeigt, die aus den Gräbern steigen, um zu tanzen (dt. Ausg. 1493, f. CCLXI^r), steht genau vor der Aufzählung der 15 Vorzeichen, am Übergang zwischen dem siebten und dem letzten Alter der Welt und ist damit verstehbar als Illustration des elften Zeichens, da die "gepayne der todten auffersten vnd auff den grebern steen" (f. CCLXI^v). Die lange währende Unsicherheit, in welcher Form diese Auferstehung, die der allgemeinen Auferstehung vor dem Gericht vorangeht, vorzustellen wäre,⁴⁹ dürfte damit endgültig beseitigt gewesen sein. Und es ist vielleicht kein Zufall, daß wenige Jahre später der sog. 'Nordböhmische Totentanz' die Verbindung nun auch im Text explizit herstellt; auf die letzte Rede der Standesvertreter folgt eine conclusio, die aus der 'Sibyllenweissagung' übernommen ist: "So nu diser tanz geschehen ist ublich, so kumpt den Crist gein

48 Vgl. Koller [Anm. 5], S. 402-413.

49 'Linzer Antichrist' 56,6f. (nach Maurer): "doch ist uns unchunt, in welhin bildin sie da habin"; Koller [Anm. 5], S. 406.

Josaphat in das tal" (v. 281f.).⁵⁰ Holbein zeigt dann vor den Ständeszenen eine Versammlung der Toten, die nun nicht aus den Gräbern kommen, aber doch mit ihren Pauken und Trompeten und einem beigegebenen Bibelzitat ("Væ væ væ habitantibus in terra"; Ap 8,13) apokalyptische Assoziationen wecken. Auch das vorletzte Bild mit dem allgemeinen Gericht legt es nahe, die zuvor präsentierten Skelette mit dem elften Zeichen der Endzeit in Verbindung zu bringen. Daß hier allerdings der Zusammenhang von Totentanz und Endzeit eher implizit als explizit hergestellt wurde, mag ein fortdauerndes Interesse daran bekunden, theologische Probleme zu vermeiden und ästhetische Reize zu bewahren – jene Reize, die sich möglicherweise aus grundsätzlichen Ambivalenzen und Unbestimmtheitsstellen speisten. Während die Standesvertreter vor allem in Bezug zur sozialen Welt der Rezipienten das Interesse auf sich zogen, umgab die Kadaver oder Skelette eine Aura von Assoziationsmöglichkeiten, die in den verschiedensten Ausprägungen auf je andere Art erhalten blieb und wesentlich dazu beigetragen haben wird, den Totentanz zu jenem 'Faszinationstyp' zu machen, als der er begegnet.

5. Typus und Ambivalenz

Der Blick auf Überlieferungsformen, Text-Bild-Beziehungen und immanente Kohärenzen/Inkohärenzen bei den Totentänzen enthüllt konzeptionelle Spannungen, die manche Kontraste in der Forschungsdiskussion erklären helfen. Was dort jeweils unter Isolierung einzelner Elemente von Bild oder Text herauspräpariert wurde, dürfte sich de facto als spannungsvoll, teilweise assoziativ verbunden erweisen. Es ist in seinen Kontext zurückzustellen – einen Kontext der (wie die Arbeit von Koller [Anm. 5] am besten demonstriert) vielfältigen Überlagerung von bedeutungstragenden Einheiten, die aber ihre Funktion im allein typologisierenden Zugriff nicht preisgeben. Der Totentanz steht im Schnittpunkt verschiedener Serien, eher indirekt als direkt mit mentalen Phänomenen verbunden. Weder in seiner Entstehung noch in seiner Wirkung dürfte er eindimensional historisch zu verorten sein. Er entwickelt sich vielmehr in genuinem Wechselverhältnis mit anderen (älteren) Typen, ja trifft mit diesen in einem Verfahren der 'Anlagerung' von Sinnverwandtem sogar direkt zusammen. Doch repräsentiert diese 'Anlagerung' – wie auch in anderen Fällen von Kontextbildungen (Sammelhandschriften etc.) – eine immer schon einseitige Sinnstiftung, die das Potential des Typus weder vollständig nutzen

50 Der Wandtotentanz in Metnitz/Kärnten (Kamerbau neben der Pfarrkirche, um 1500/10) läßt den Zug der Standesvertreter und Toten zu einem aufgesperrten Höllenrachen führen, in dem sich allerdings ein Kruzifix befindet; Hammerstein (Anm. 9), S. 191f.

will noch kann. Das heißt, methodisch gesprochen, aber zugleich, daß der Typus hier weder eine Form der historischen Entelechie noch der puren Abstraktion darstellt: Er verkörpert einerseits eine Gruppe von überwiegend (und 'nach außen' hin) konstanten Elementen, aber auch jenes Plus in der Kombination der Elemente, das gerade in seiner historischen Undeutlichkeit wesentlich ist.

Die oben an den Text- und Bildzeugen gemachten Beobachtungen verweisen darauf, daß diese Undeutlichkeit nicht erst aus einem Prozeß mißverstehender Rezeption erwuchs, sondern in den Kern der Konzeption selbst gehört und vielleicht deren 'Erfolgsprinzip' ausmacht. Die moralisch-didaktische Präsentation von Tod, Sterben und Seelenheil im Totentanz hätte, so gesehen, ihre, wenn nicht Durchschlagskraft, so doch Verbreitung damit erreicht, daß sie bis zu einem ungewöhnlich hohen Maß ästhetische Signale und Mehrdeutigkeiten einsetzte, um anhand von Begegnungen sowohl allgemein exemplarischen wie konkret soteriologischen, ja vielleicht sogar vage eschatologischen Charakters einen irisierenden Raum von Lust und Angst, Hoffnung und Verzweiflung zu erzeugen. Diese Annahme soll nicht Widersprüche als gedachte und gewollte hinstellen und (post)moderne Wahrnehmung ins späte Mittelalter zurückprojizieren.⁵¹ Sie rüttelt gleichwohl an der Sinneinheit des historischen Objekts. Im Gegensatz zu anderen Text- oder Bildtypen, die den Charakter des in mehr oder weniger gelungener Verfassung Kombinierten und Kompilierten offen zeigen, erschien der modernen Forschung der Totentanz in seiner immer wieder aufgenommenen Gestalt als Typus hoher Kohärenz. Seine Ambivalenzen liegen, wie es scheint, verborgener. Sie könnten aber gerade deshalb aussagekräftig sein für eine historische Psychologie und Anthropologie. Denn bis jetzt hat keine befriedigende Untermauerung der Hypothese stattgefunden (die fast alle neueren Darstellungen durchzieht), daß das späte Mittelalter auf Seuchen und Katastrophen vor allem mit der exzessiven Produktion von sprechenden oder agierenden Kadavern/Skeletten reagiert hätte. Was man von direkten Reaktionen auf Pestepidemien weiß (etwa Boccaccio, *Decameron*), sieht allerdings anders aus; aber auch eine angenommene Einhelligkeit klerikaler Interessen zur Aufrechterhaltung weltlicher und kirchlicher Ordnung kann die teilweise subtilen ästhetischen Spiele mit den Formen nicht begründen. Nur über den Raum der Sensibilitäten und Imaginationen, die sich in eigentümlicher Dialektik von Verdrängung und Verarbeitung entwickeln, werden historischer Alltag und artifizielle Form in Verbindung zu bringen sein.

Als 'Faszinationstyp' bildet sich der Totentanz aus in einer fluktuierenden Zwischenwelt von klerikaler und laikaler Kultur: Je neu angereichert aus dem gewaltigen Fundus der Todesdidaktik, verbreitete er sich u. a. mit Hilfe von

51 Allgemein: Christoph Bode: *Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen 1988.

Dominikanern und Franziskanern in volkssprachlichen Gebrauchsformen, die den didaktischen Appell mit populären Elementen (z. B. des – wenn auch pervertierten – Tanzes) durchsetzten und zugleich ästhetisierten⁵² – indem sie an Berührungspunkten von Lebenswelt und Imagination entlang dem Betrachter/Leser ein Wechselspiel von Möglichkeiten der Identifizierung und Distanzierung boten.⁵³ Was in der Begegnung der Standesvertreter mit den Kadavern zusammentrifft, ist zugleich eine doppelte Perspektivität: einerseits der von einem je anderen sozialen Punkt anvisierbare Spiegel gegenwärtiger Gesellschaft, andererseits – beim Blick auf die toten Pendants – ein einheitlicher Brennpunkt, in dem diese Gesellschaft ihre Differenz verliert, wobei aber (anders als bei figürlichen Grabdenkmälern) den Kadavern oder Skeletten gerade jene Aktionsmöglichkeiten zumindest gestisch-körperlicher Art verblieben, die den Standesvertretern genommen werden sollten. Die Balance zwischen der Bestätigung und der Aufhebung von *ordo* stützt sich hier auf das Zusammenspiel von Diskontinuität und Kontinuität im Verhältnis von Toten/Toden und Lebenden, das zugleich den Umschlag des Bußappells in gesteigerten Lebens- und Sinnengenuß schon in sich trug. Wenn auf einer Altartafel von Simon Marmion (1459 in St. Omer aufgestellt) im Vordergrund vier bretonische Edelleute durch den Hl. Bertin ins Kloster aufgenommen werden, während im Hintergrund zwei elegante junge Männer einen Totentanz im Kreuzgang betrachten,⁵⁴ hat die klerikal-monastische Hoffnung auf die Wirkung des Typus einen momenthaften Reflex gefunden. Doch bei der Haltung der jungen Männer selbst lassen sich ästhetisches Interesse und innere Berührtheit nicht deutlich scheiden, und so scheinen auch diesem frühen Wirkungszeugnis Ambivalenzen der Konzeptionen und Funktionen bereits eingeschrieben.

In memoriam Hellmut Rosenfeld (1907-1993)

52 Fraglich geworden sind die Verbindungen zu Vorstellungen des Arme-Seelen-Glaubens und des Gräbertanzes, die in den Totentanztexten selbst keine Rolle spielen und die man deshalb auch nur schwer als spezifisch deutsche Anreicherung des französischen Typus verstehen kann; Auseinandersetzung mit Rosenfelds Thesen in: Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze. Hg., eingel. und übers. von Gert Kaiser. Frankfurt/M. 1982, S. 54f.; ein Versuch, den mittenglischen Totentanz in die Traditionslinie keltischer Todestänze zu stellen, zuletzt bei A. Breeze: *The Dance of Death*. Cambridge Medieval Celtic Studies 13, 1987, S. 87-96.

53 Schulte [Anm. 4], bes. S. 143-147, reduziert diese Komplexität, wenn sie annimmt, daß die 'ästhetisch-künstlerische' Funktion als Verarbeitung des Seuchensterbens über die Identifikation des zeitgenössischen Betrachters mit einem "künstlerisch-fiktiven" Modell wirksam würde.

54 Berlin, Gemäldegalerie, Katalog Nr. 1645/1645a [S. 252f.]; Hammerstein [Anm. 9], S. 166f. und Abb. 3, 34, 243.